



Em torno da ilusão¹

Around illusion

Eduardo Escorel²

1 Aula magna apresentada na Escola de Comunicação e Artes da USP, para o programa de pós-graduação em Meios e Processos Audiovisuais, no dia 9 de abril de 2015.

2 Eduardo Escorel é cineasta. Dirige documentários e filmes de ficção, desde 1966. É autor de *Adivinhadores de água* – pensando no cinema brasileiro. Coordena o curso de especialização em cinema documentário da Fundação Getúlio Vargas e escreve no blog *Questões Cinematográficas* da Revista Piauí.

Resumo: Conjecturas sobre ilusão e realidade, tentando entender como a linguagem do cinema, baseada na ilusão do movimento e nos artifícios da montagem, pôde ser considerada capaz de reproduzir a realidade ou mesmo de dar impressão de realidade. O impulso do documentarista contradiz a dificuldade que temos de agir em função do que observamos. Paradoxos se acumulam e exacerbam quando a magia da imagem em movimento é associada ao seu valor de testemunho ou documental. A partir do reconhecimento do caráter intrinsecamente ilusório da linguagem cinematográfica, a interseção entre ficção e documentário se amplia, levando a um cinema baseado na interação, no qual o compromisso ético do documentarista passa a ocupar lugar central.

Palavras-chave: documentário; ilusão; realidade; interação; ética.

Abstract: Speculations on illusion and reality, attempting to understand how the language of film, based on the illusion of movement and the editing gimmicks, can be considered capable of reproducing reality or even of giving the impression of reality. The documentarian's impulse contradicts the difficulty we have of acting moved by that which we observe. Paradoxes pile up and are aggravated when the magic of the moving image is associated with its value as a testimony or document. Once the intrinsically illusory character of film language is established, the intersection between fiction and the documentary widens, leading to a cinema based on interaction where the ethical commitment of the documentarian comes to play a major role.

Keywords: documentary; illusion; reality; interaction; ethics.

Aceitei o convite para falar a vocês num impulso, e confesso que me arrependi no instante seguinte. Primeiro, por não ser professor ou, pelo menos, não me considerar professor. Cético, por outro lado, em relação à possibilidade de transmitir experiência profissional, bem pouco valorizado que é meu único patrimônio acumulado, me vi em um impasse.

Apesar dessa enrascada, minha presença diante de vocês demonstra, como é óbvio, que acabei não desistindo de vir. Mas continuo meio arrependido e é desse arrependimento que vou começar falando.

Convidar alguém para dar a palestra de abertura de um programa de pós-graduação, ainda mais chamada de “Aula magna”, nome que eu acreditava ter sido abolido em maio de 1968, pressupõe que o convidado tenha algo interessante a dizer, o que é sempre duvidoso. Sobre as razões que levaram ao convite, não saberia responder. Quanto ao fato de ter aceito, mesmo relutante, entre outros motivos há a grande amizade com algumas professoras e professores daqui e também minha profunda admiração e saudade do fabuloso Paulo Emílio, que comecei a ler ainda adolescente, no final da década de 1950, antes desta Escola de Comunicações e Artes existir e dele se tornar professor daqui. Foi através dos artigos dele e do seu *Jean Vigo* que iniciei meu aprendizado informal de cinema.

Rer ler um único dos seus textos – “Uma situação colonial?” –, publicado no final do ano de 1960, é suficiente para atestar os dons analíticos de Paulo Emílio e sua decisiva influência intelectual sobre o pensamento do então nascente Cinema Novo.

Mesmo sendo um texto conhecido de todos, gostaria de relembrar alguns trechos na esperança de que as palavras dele possam pairar sobre nós nesta tarde. Escreveu Paulo Emílio:

Em cinema, de forma ainda mais clara do que em outros terrenos da atividade humana, há uma solidariedade total entre as tarefas mais prosaicas e as construções mais finas. O denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é em nosso país a mediocridade. A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração mas que se relacione com o cinema no Brasil, apresenta a marca cruel do subdesenvolvimento. [...] todos que nos ocupamos de cinema no Brasil dificilmente escapamos a um processo de definhamento intelectual que mais cedo ou mais tarde acaba imprimindo características reconhecíveis à primeira vista. Como em toda parte, o cinema exerce no Brasil uma atração muito grande sobre a juventude, mas não lhe oferece condições normais de atividade.

A amargura envenena a atmosfera, e a energia e o tempo gastos em mesquinhas é um precioso capital dilapidado. [...] a mediocridade reinante não emana das pessoas empenhadas em diferentes tarefas, mas é o resultado direto de uma conjuntura muito precisa. Através do exame da condição dos distribuidores, produtores, encarregados de cinematecas, críticos e ensaístas, delineiam-se com precisão as linhas de uma situação colonial.

É claro que os pressupostos teóricos de “Uma situação colonial?” precisaram ser reavaliados, tarefa que o próprio Paulo Emílio iniciou, como sabem, ao retomar seus argumentos em outro artigo famoso, de 1973 (“Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”). Mas a argúcia de “Uma situação colonial?” se tornou referência obrigatória nas formulações ideológicas da minha geração e continua sendo um marco.

Por essas razões, seria difícil para mim não vir à ECA e aproveitar a oportunidade para render tributo a Paulo Emílio, reavivando a lembrança do seu amor ao paradoxo.

De fato, eu me encontro em uma situação paradoxal. Aqui estou, falando há alguns minutos, sem nunca ter superado de todo minha relutância em vir.

Além da gratidão a Paulo Emílio, outra justificativa para minha incongruência é a esperança que este encontro possa contribuir, mesmo de forma modesta, para transformar a concepção dominante atual do que deve ser o cinema brasileiro.

Nesse sentido, faço minhas as palavras de Paulo José, publicadas no *Globo* há exatamente um mês (“De padre a palhaço em 50 anos”, 09/03/2015), que espelham, 55 anos depois, o artigo de Paulo Emílio citado há pouco. Para Paulo José, “o cinema brasileiro continua a fazer o pior cinema brasileiro do mundo”. Ele compara a produção nacional a uma “horta devassada, muita terra e dois pés de mandioca”. E completa:

Parece que os diretores descobriram o macete de transformar um roteiro incipiente num filme medíocre, uma história banal conduzida por personagens igualmente banais. Há uma mistura ótima para o sucesso: atores e atrizes da TV fazendo caretas nas cenas de riso, vertendo lágrimas nas de emoção. A indigência aumenta quanto mais se quer captar uns trocados [através das leis de incentivo]. Não é um cinema honesto. Falo de modo geral. Ainda há quem faça cinema por necessidade de expressão, mas são poucos.

Os gestores da burocracia cinematográfica do Estado, no Brasil, têm se dedicado, porém, nos últimos 20 anos, a liquidar a possibilidade do cinema brasileiro

ter algum valor artístico e mérito cultural. O resultado desse massacre está diante de nós: um cinema sem ambição, pobre de ideias, que abusa do direito de não ser inteligente. Para realizar essa façanha, os burocratas contaram com a cumplicidade dos produtores e realizadores que se beneficiaram de estímulos financeiros oferecidos aos chamados filmes de mercado – sub-produtos da televisão e projetos que procuram seguir passo a passo fórmulas narrativas consagradas.

Feito esse preâmbulo, volto ao momento em que recebi o convite para falar a vocês.

✱

Ainda em dúvida se deveria vir – trata-se de um senhor indeciso alguém dirá – e sendo pouco versado nos rituais da academia, pedi a um antigo e venerando mestre desta Universidade que me aconselhasse sobre a melhor maneira de preparar a “Aula magna” de um programa de pós-graduação. Ele me explicou com simplicidade que, segundo a tradição, a aula deveria ser sobre um tema geral. “Evite assuntos específicos”, recomendou. Mas logo em seguida me disse: “Pensando bem, hoje em dia você pode falar sobre o que quiser.”

O efeito imediato desse conselho foi desastroso – serviu apenas para fortalecer minha relutância. Liberdade total para dizer o que quiser é o pior dos mundos. Sem limites definidos é um desafio fazer qualquer coisa. Quem lida com cinema sabe disso. Orçamento, prazo e plano de filmagem estão longe de serem suficientes, mas são balizas necessárias para levar a bom termo qualquer projeto. Como Eduardo Coutinho gostava de dizer, a maior liberdade que podemos almejar é a de escolher nossa própria prisão. Com seu dogmatismo habitual, ele dizia também que o tema de um filme não tem a menor importância. Ao realizador, segundo ele, só interessaria o dispositivo e a maneira de filmar.

A verdade, porém, é que apesar de interdições autoimpostas terem de fato se tornado regra geral para Coutinho e outros documentaristas contemporâneos, é inegável que filmes e “Aulas magnas” podem ser feitos a partir de temas gerais. No meu caso, sendo mais habituado a lidar com assuntos específicos – obras literárias, pessoas existentes ou fatos históricos –, levei algum tempo para vislumbrar qual poderia ser um tema geral para esta aula.

Um primeiro alívio foi saber que este encontro deveria durar cerca de 45 minutos – era um primeiro limite, embora essa duração, que tentarei respeitar, possa ser longa para quem fala e cansativa para quem escuta.

Passados alguns dias de angústia à procura de um tema geral, enquanto caminhava – ocasião propícia para ter ideias, nem sempre boas –, pensei em uma possibilidade que guarda algo enigmático para mim. Trata-se da maneira pela qual tentamos nos livrar do real, aquela espécie de cegueira chamada de *ilusão*, que além de reger nossas vidas é também o fundamento da linguagem do cinema – daí o título desta palestra, **Em torno da ilusão**.

Sem nos iludirmos não suportaríamos viver, nem acreditaríamos estar vendo imagens em movimento quando, na verdade, por razões que a neurociência descreveu, estamos diante de uma sucessão de registros estáticos projetados em uma tela de cinema ou reproduzidos na televisão, no computador e no celular. Crédulos, não duvidamos que as imagens estejam se movendo, desconhecendo que as células de uma região do cérebro fazem o movimento parecer verdadeiro quando são estimuladas de modo que corresponde ao do movimento real (ZACKS, 2015).

Quanto à dificuldade de admitir a realidade, se for preciso explicá-la em poucas palavras, bastaria lembrar dos famosos versos de Eliot (*Four Quartets: Burnt Norton*, 1974, p. 14): “Vá, vá, vá, disse o pássaro, [a] espécie humana / não aguenta muita realidade”.

Matemáticos têm o privilégio de trabalhar “sem nenhum *input* da realidade”, disse Fernando Codá (apud. SALLES, 2013). Mas o ser humano, em geral, e documentaristas, em particular, não gozam desse benefício. As alternativas radicais são conhecidas – suicídio, loucura e cegueira auto-infligida, como a de Édipo (ROSSET, 2008). Outra, também radical, é a dos chamados *sonhos de ópio*, aos quais uma personagem de *Edifício Master* (2002), de Eduardo Coutinho, faz referência, como veremos adiante. O ilusionismo do cinema talvez tenha triunfado por ser considerado mais inofensivo.

Durante certo período, ópio e cinema foram ilusões concomitantes. Em 1895, no mesmo ano da primeira exibição pública dos Lumière, surgiu, nos Estados Unidos, a expressão *pipe dreams* (em tradução literal sonhos de cachimbo, em referência ao cachimbo de ópio). E um cinegrafista dos Lumière filmou, em 1901, *Fumo de ópio na Indochina francesa*. Mas, pouco depois, em 1909, a importação, posse e uso de ópio se tornou ilegal e o cinema dominou incontestado a fantasia do mundo nas décadas seguintes.

Levando em conta a dificuldade de agirmos em função do que observamos – uma definição possível de ilusão que contradiz o impulso do documentarista –, pensei que poderia fazer conjecturas sobre a ilusão do cinema, assim como sobre o paradoxo da linguagem cinematográfica, constituída a partir da miragem do

movimento, ter se especializado em dar ao espectador a “impressão da realidade”, para usar a formulação de Metz. Contradição exacerbada quando a magia da imagem cinematográfica é associada ao seu valor de testemunho ou documental.

Como entender, então, que uma linguagem baseada na ilusão do movimento, e constituída graças aos artifícios da montagem, possa ter servido, a partir do início do século XX, para coroar a aspiração de recriar a realidade estimulada desde Daguerre? E como entender que a suposta “ilusão perfeita do mundo sensível” realizada pelo cinema, nos termos de Burch, tenha persistido e sido tão mal compreendida em inúmeras formulações de Dziga Vertov a Albert Maysles?

A breve menção à “vida captada despercebida”, feita por Vertov, em 1924, ao comentar o projeto do *Cine-olho*, persistiu com força e gerou mal-entendidos que sobreviveram ao próprio Vertov, tendo pautado o cinema direto a partir do final da década de 1950 e continuado a ser invocada até recentemente por Maysles.

O objetivo de Vertov ao propor captar a vida despercebida era “mostrar pessoas sem máscaras, sem maquiagem, [...] captá-las através do olho da câmera sem que estejam atuando, [...] ler seus pensamentos, revelados pela câmera.”

A distância entre essa proposta de captar a vida despercebida e os filmes do próprio Vertov, não só os de propaganda da União Soviética, mas também *O homem com a câmera* (1929), filme que assegurou seu lugar na história do cinema, não impediu as inúmeras apropriações abusivas não somente de suas ideias, mas dos nomes dos seus projetos e do seu próprio pseudônimo, facilmente identificáveis no cinema direto, na classificação de *Crônica de um verão* como *cinema verdade*, e no grupo em nome do qual, a partir de 1968, Godard e Gorin fizeram sua série de filmes militantes.

O equívoco em torno de Vertov perdurou intocado pelo menos até 1979, quando Annette Michelson chamou atenção para a única menção feita por ele em seu diário a outro cineasta. Conforme ela relata, “na primavera de 1926, durante visita a Bruxelas, Dziga Vertov viu o primeiro filme de longa-metragem de um jovem francês. Essa experiência, segundo relato do próprio Vertov, foi tanto estimulante quanto angustiante” (MICHELSON, 1979, p. 31). O filme provocou em Vertov

um choque de reconhecimento, descrito em seu diário [...]: “Vi *Paris adormecida* (1924) no cinema Ars. O filme me feriu. Há dois anos concebi um plano que coincide completamente com a forma técnica desse filme. Tentei várias vezes obter permissão para fazê-lo, mas essa oportunidade me foi negada. E então agora o filme foi feito no exterior. *Cine-olho* perdeu uma de suas posições de ataque; a demora entre ideia, projeto e realização é longa demais. A não ser que nos seja permitido realizar nossas inovações à medida que surgem, arriscamos

gastar nosso tempo em invenções que nunca são postas em prática” (MICHELSON, 1979, p. 32; 1984, p. 163).

Abro um breve parêntese para destacar o paralelo entre a União Soviética da década de 1920 e o Brasil de 2015. “A demora entre ideia, projeto e realização é longa demais”, afirmou Vertov. Fato atualíssimo e inquestionável entre nós. Fecho parênteses e retomo o choque provocado em Vertov por *Paris adormecida*.

O que teria atraído tanto Vertov no primeiro filme do então jornalista e diretor estreante de inspiração dadaísta, René Clair? Por que ficou impressionado com essa “comédia modesta”, pergunta Michelson.

“Enquanto filmava *Paris adormecida* durante um período de três semanas no verão de 1923 [...] René Clair publicou o seguinte texto”:

A principal tarefa para esta geração deveria ser devolver o cinema às suas origens, e para esse propósito, a eliminação de toda arte falsa que o está asfixiando. Achei possível fazer filmes como os dos primeiros tempos do cinema, filmes cujos roteiros sejam escritos especialmente para a tela, usando alguns dos recursos próprios à câmera (apud MICHELSON, 1979, p. 45).

Apesar do tom ameno, essa declaração de René Clair retoma, de fato, propostas do manifesto de Vertov publicado no ano anterior. “Nós proclamamos”, declarou Vertov,

que os velhos filmes, baseados no romance, filmes teatrais e que tais, são leprosos. – Fiquem longe deles! Mantenham seu olhar afastado deles! Eles são mortalmente perigosos! Contagiosos! Nós afirmamos o futuro da arte do cinema negando seu presente. A “cinematografia” deve morrer para que a arte do cinema possa viver. Nós clamamos que sua morte seja apressada. Nós protestamos contra a mistura das artes que muitos chamam de síntese. A mistura de cores ruins, mesmo as escolhidas idealmente do espectro, não produz branco, mas lama (MICHELSON, 1984, p. 7).

Em *Paris adormecida*, o que Vertov pode ver foi uma antítese da “vida captada despercebida”. Antítese que ele mesmo já formulara na resolução do Conselho de Três, em 1923, e que viria a ser o fundamento de *O homem com a câmera*.

Através do corte, o artifício da montagem comprime e expande o tempo real, constitui um espaço irreal, e permite trucagens. O “uso da câmera”, proposto por Vertov “como um cine-olho, mais perfeito que o olho humano, para explorar o caos de fenômenos visuais que ocupam o espaço” (MICHELSON, 1984, p. 13) faz a ponte entre seu projeto inicial de reproduzir a realidade e o de recriá-la de uma forma que veio a ser submergida pelo cinema dominante. Em retrospecto, nada justifica,

portanto, relacionar Vertov apenas ao projeto de “captar a vida despercebida”, ideia cuja persistência, limites, distorções e insuficiências levaram a tantos mal-entendidos.

*

Em *Lettre de Sibérie* (*Carta da Sibéria*, 1958), de Chris Marker, tivemos uma lição precursora que passou meio despercebida e demorou a ser aproveitada. Uma razão para ter sido relativamente ignorado foi dada pelo próprio Marker que, a partir de certa época, deixou de autorizar a inclusão de *Carta da Sibéria* nas retrospectivas dos seus filmes. Para ele, filmes, como remédios, têm data de validade. A tirada não só é boa, como verdadeira. Mas em casos como esse acarreta incompreensões.

Marker foi à Sibéria no ano seguinte ao 20º Congresso do Partido Comunista da União Soviética, realizado em 1956, no qual o então Primeiro Secretário do PC e futuro primeiro-ministro, Nikita Krushchev, fez seu famoso “discurso secreto”, denunciando o culto à personalidade e os expurgos de Stalin, morto três anos antes. Segundo Marker escreveu, “não fazíamos o jogo de documentário-soviético-de-antes-do vigésimo-congresso cuja regra era: toda imagem deve ser como a mulher de Stalin, estar acima de qualquer suspeita. Positivo+positivo+positivo até o infinito – o que é no mínimo estranho no país da dialética” (MARKER, 1961, p. 43).

Carta da Sibéria é um filme premonitório em mais de um sentido. Os que nos interessam mais aqui são (1º) o fato de demonstrar que o significado da imagem em movimento não é unívoco, (2º) a crítica às distorções da objetividade, e (3º) o lugar central atribuído a um “cine-jornal imaginário” para entender a Sibéria.

O filme dura 62’ e a sequência de 2’18” à qual estamos nos referindo começa aos 25’50”.

*

Se admitirmos a *ilusão* como constitutiva do cinema, além de ser recurso necessário para lidarmos com os “imperativos do real” (ROSSET, 2008), talvez possamos encontrar pistas que ajudem a entender a eclosão do documentário ocorrida nos últimos 25 anos. Uma hipótese possível para esse fenômeno é justamente ter sido provocado pela ruptura com a noção de que o registro visual e sonoro, por si só, possa ser tomado como testemunho de algo que ocorreu de fato diante da câmera e, portanto, expressão de algo factual. Ao se libertar do compromisso de recriar a realidade, de captar a vida despercebida, o documentário se liberta de vez, passando

a se situar entre múltiplas formas de representação da realidade. E a partir desse momento, mesmo sem desconhecer as características próprias que distinguem imaginário e real, passa a trabalhar cada vez mais na interseção de ambos. Ao admitir recursos narrativos que chegaram a ser considerados domínio exclusivo da ficção, o documentário amplia seu alcance, passa a indagar a verdadeira natureza das imagens e sons com os quais opera, desenvolve seu viés ensaístico, incorpora a subjetividade, o uso da primeira pessoa do singular etc. Ganha com isso nova estatura e responsabilidades. A questão central do documentário deixa de ser a maneira de se relacionar com a realidade, sua capacidade de reproduzir a realidade, sua fidelidade ao real, e passa a ser de natureza ética. Seus procedimentos e formas de interação se tornam os dois principais eixos em torno dos quais ele se estrutura.

Ao contrário da ficção que costuma camuflar seus procedimentos, o documentário passa a explicitá-los, permitindo ao espectador se situar no território correto, inclusive aquele reservado ao que permanece ambíguo.

*

Esse processo acabou parecendo tornar anacrônico ao menos um dos impasses que levaram Krzysztof Kieslowski a abandonar o cinema documentário. Pareceria incompreensível, hoje em dia, alguém dizer, como ele em 1980, que passaria a só fazer filmes de ficção porque preferia filmar lágrimas de glicerina a lágrimas verdadeiras (KIESLOWSKI; STOK, 1993, p. 86).

“Consegui filmar lágrimas verdadeiras várias vezes”, declarou Kieslowski. “Tenho medo daquelas lágrimas verdadeiras. De fato, não sei se tenho o direito de filmá-las. Nessas horas, eu me sinto como uma pessoa que se descobriu em um campo que é, de fato, além dos limites” (KIESLOWSKI; STOK, 1993, p. 86).

As décadas seguintes alargaram os limites do documentário no que concerne aos artifícios narrativos cujo uso é considerado legítimo. Para Kieslowski, porém,

nem tudo pode ser descrito. Esse é o grande problema do documentário. Ele cai na sua própria armadilha. Quanto mais perto ele quer chegar de alguém, mais essa pessoa o rejeita ou se fecha. E isso é perfeitamente natural. Não pode ser mudado. Se estou fazendo um filme sobre o amor, não posso entrar no quarto onde pessoas reais estão fazendo amor. Se estou fazendo um filme sobre a morte, eu não posso filmar alguém que está morrendo por que é uma experiência tão íntima que a pessoa não deve ser incomodada. [...] Essa é a razão principal por que escapei dos documentários (KIESLOWSKI; STOK, 1993, p. 86).

Mas até essa interdição de filmar alguém que está morrendo, autoimposta por Kieslowski e que parece irrefutável, foi subvertida por Naomi Kawase ao filmar *Carta de uma cerejeira amarela em flor*, em 2002.

A pedido do crítico de fotografia Nishii Kazuo, editor-chefe da revista *Camera Mainichi*, ela grava seus últimos dois meses de vida em um hospital. Em um telefonema para Kawase, no qual disse a ela que estava desenganoado, ele havia perguntado: “Você me filmaria até meu último suspiro? Conto com você, Kawase.” Um trecho dos mais amenos dos 65’ de *Carta de uma cerejeira amarela em flor* começa aos 36’ e dura cerca de 4’.

Cada realizador terá sua resposta para o dilema de atender ou não o pedido de um amigo moribundo que diz contar com ele. A iniciativa e consentimento do personagem são decisivos, sem dúvida, mas no caso não eximem Kawase da responsabilidade final de ter decidido filmar o que pertence à esfera da vida privada. Além de se debater com a questão de saber o que podia ou não filmar, outro impasse no qual Kieslowski se encontrou “gostando ou não, independente das suas intenções ou vontade” foi estar “na situação de um informante ou de alguém que dá informações à polícia” (KIESLOWSKI; STOK, 1993, p. 81). Posição semelhante à de Andrew Jarecki e Marc Smerling, co-diretores de *The Jinx: The Life and Deaths of Robert Durst* (*A maldição: A vida e mortes de Robert Durst*, 2015), minissérie em seis episódios sobre o herdeiro de uma das dinastias imobiliárias mais ricas de Nova Iorque, exibida nos Estados Unidos, na HBO, de fevereiro a março deste ano.

No caso de Kieslowski, quando estava fazendo *Dworzec* (*Estação*), em 1980, ao voltar da filmagem uma madrugada, a equipe encontrou a polícia à espera e todo o negativo foi apreendido. Nessa noite, uma menina havia matado a mãe dela, cortado seu corpo, colocado os pedaços em duas malas e deixado as malas no guarda volumes da estação de trem onde Kieslowski estava filmando. A apreensão do negativo pela polícia foi feita na esperança de que, inadvertidamente, a menina tivesse sido filmada com as malas. Ao constatarem que ela não aparecia nas imagens, o material foi devolvido.

Para Kieslowski, porém, ficou a questão: “E se por acaso a tivéssemos filmado? Poderíamos tê-la filmado. Se tivesse virado a câmera para a esquerda em vez da direita, talvez a tivéssemos pego. E o que aconteceria? Eu teria me tornado um colaborador da polícia”, declarou Kieslowski. “E esse foi o momento no qual eu percebi que não queria mais fazer documentários, [...]” (KIESLOWSKI; STOK, 1993, p. 81).

A perspectiva dos co-diretores de *A maldição* é oposta.

Para quem não acompanhou o caso, alguns dados.

A primeira mulher de Durst desapareceu em 1982; e uma das melhores amigas dele foi encontrada morta na casa dela, em Los Angeles, em 2000; no ano seguinte, um corpo de jurados, no Texas, acolheu a tese da defesa de Durst, segundo a qual a morte de um vizinho dele teria sido acidental. Os dois estariam brigando por uma arma que teria disparado quando eles caíram no chão. No julgamento, Durst admitiu que retalhou o vizinho até estar “nadando em sangue”, o que não impediu que fosse absolvido.

Durst foi preso há 3 semanas, na véspera da exibição do último episódio da série de Jarecki e Smerling.

No final desse episódio de encerramento, ouve-se a voz de Durst em *off*, que teria sido gravada em abril de 2012. Segundo o cuidadoso *New York Times*, ele “parece confessar três assassinatos” quando está no banheiro depois de uma gravação (MAHLER, 2015).

Menos cuidadosa, a coluna de televisão do *Globo*, na segunda-feira passada (6/4/2015) trazia a informação inequívoca de que “Robert Durst, de 71 anos, estava participando das gravações de um documentário da HBO sobre sua história *quando confessou seus crimes* [meu grifo].”

Segundo Jarecki, a gravação de Durst só foi descoberta em abril de 2014, dois anos depois de ter sido feita. Ele não acredita que haja nada de furtivo no fato da gravação ter sido feita no banheiro, depois de um depoimento, porque Durst sabia que estava sendo gravado “sempre que dizia alguma coisa” (FRETTS, 2015).

A gravação da voz de Durst em *off* dura pouco mais de 2'. A imagem que acompanha o áudio é um plano de conjunto da sala na qual ele acabou de ser entrevistado. Ouve-se, primeiro, ele procurando o banheiro, seguido de um barulho que pode ser uma porta fechando. Ele parece estar sozinho. A primeira coisa que diz é: “Aí está. Você está pego. [pausa] Você está certo, é claro. Mas, você não pode imaginar. Prenda-o. [ruído de água corrente] [...]”. Passados 50”, ele sussurra: “Que desastre. [pausa] Ele estava certo. Eu estava errado. [...] Estou tendo dificuldade com a pergunta. Que diabo eu fiz? [pausa] Matei todos, é claro”. Segue-se *fade out* lento e, depois de alguns segundos, começa uma música que prossegue até a imagem escurecer de todo.

Essa gravação, segundo Jarecki, teria sido entregue à polícia “há alguns meses” e as autoridades teriam assistido a “todo o material filmado [no dia em que foi feita] incluído no episódio” (FRETTS, 2015). Desde esse momento, todas as provas

relevantes teriam sido incluídas no processo, completa.

Sobre o fato da prisão de Durst ter sido feita na véspera do último episódio da série ser exibido, Jarecki declarou: “Tínhamos esperança que ele fosse preso o mais cedo possível, e estávamos meio pasmos que não tivesse sido preso durante tanto tempo [...]” (FRETTS, 2015).

E também:

Obviamente nós ficamos contentes pelo fato dele ter sido preso [...] A verdade é que nós tínhamos entrado em contato com a polícia para tentar ter uma ideia sobre quando planejavam prendê-lo. [...] Estávamos nervosos. Tínhamos seguranças. [...] A partir do momento em que a prova fosse divulgada, e Bob soubesse que estava em cadeia nacional de televisão, nossa preocupação aumentaria. Então, pessoalmente, ficamos aliviados que ele tivesse sido preso quando foi (FRETTS, 2015).

Ao contrário de Kieslowski diante do que para ele era mera conjectura, Jarecki não demonstra ter nenhum escrúpulo em colaborar com a polícia e contribuir para a prisão de Durst, nem revela qualquer preocupação com a segurança do seu personagem. Só ficou preocupado com sua própria segurança.

A atitude de Jarecki seria defensável por ele ter passado a acreditar que Durst é culpado, conforme afirmou? O elogio que recebeu de uma ex-promotora fala por si e demonstra onde ele se situa entre os documentaristas. Disse a promotora: “Parabéns para eles [Jarecki e Smerling]. Foram meticulosos. Foram concentrados. Foram claros”. Nesse termos, a feita do documentário e a investigação criminal se superpõe. O cineasta e o policial se confundem.

Mas, assim como não cabe ao historiador fazer papel de promotor, ao cineasta não cabe bancar o juiz ou o corpo de jurados. E quando o filme ameaça alterar o destino do seu personagem, o diretor se vê diante de um dilema ético crucial, ao qual a resposta radical de Kieslowski foi abandonar o cinema documentário. Jarecki, por sua vez, tenta justificar sua postura e, ao ser indagado pelo jornal da CBS “se para ele está claro que Durst matou todos”, não hesitou em responder: “Isso é com certeza o que ele diz, e eu não tenho nenhum motivo para acreditar que esse não seja o caso”. Quanto à mídia americana, com exceção do prudente *The New York Times*, de forma geral tomou a gravação como prova irrefutável e condenou Durst. Uma repórter da CBS chegou a declarar: “Não sei de que outra maneira interpretar aquilo [referindo-se à gravação de encerramento da série]”.

Não é o nosso propósito entrar aqui no mérito da culpa ou inocência de Durst. O que interessa assinalar é a persistente credulidade generalizada diante

de registros visuais e sonoros, ilusórios por natureza, que continuam a ser tomados pelo seu valor de face. Ou seja, por sua aparência, sempre sujeita a diferentes interpretações.

Conforme escreveu o professor Noah Feldman, da Universidade de Harvard,

a declaração de Durst toma a forma clássica de um solilóquio. E solilóquios são por sua própria natureza ambíguos – porque não há nenhum verdadeiro destinatário. [...] Quando falamos em voz alta com nós mesmos, estamos fazendo algo diferente do que quando nos comunicamos com alguém: [estamos] investigando nossas ideias, fantasias, dúvidas, medos. Até a forma de perguntas e respostas (“Que diabo eu fiz? Matei todos eles, é claro”) lembra os solilóquios de Hamlet nos quais não se pode confiar. Quem faz um solilóquio faz as grandes perguntas para si mesmo enquanto está sozinho no palco (“Ser ou não ser?”), e testa diferentes respostas. Sim, o Ricardo III de Shakespeare anuncia à plateia seus planos de matar. Mas o melhor modelo neste caso é Hamlet que diz que é louco e que afinal talvez não seja louco. Ambiguidade é o assunto do dia e aceitamos a ambiguidade em parte por que sabemos que falar para si mesmo não é como falar para outras pessoas. A pergunta e a resposta de Durst não é de forma nenhuma uma declaração inequívoca que ele cometeu os assassinatos. Ele poderia estar perguntando a si mesmo o que todo mundo pensa que ele fez – e respondendo à pergunta dizendo que os produtores [da série], e o público, assumem “é claro” que ele matou as vítimas. Ele podia estar ponderando como poderia falar para a câmera. Ele poderia estar fantasiando. As possibilidades são infinitas – e quase todas são diferentes de uma verdadeira confissão (FELDMAN, 2015).

A palavra-chave que nos interessa na argumentação de Feldman é ambiguidade.

Há um cinema voltado para temas controvertidos mas que lida mal com sua complexidade. Procura simplificá-los, fazendo recortes nítidos, o que não passa de um modo de eliminar suas ambiguidades. É um cinema que tenta se refugiar numa suposta neutralidade e ter uma objetividade inexistente. Nos filmes desse cinema, o diretor se mantém distante do seu personagem, o que não exclui que possa haver certo grau de empatia entre eles. Esse é um cinema sem princípios éticos, no qual a esfera de domínio privado não é respeitada. É o caso, por exemplo, de *Na captura dos Friedmans* (2003), filme anterior de Jarecki, e também ao que parece da série sobre Robert Durst.

E há outro cinema para o qual a ambiguidade é matéria-prima valiosa. Esse cinema parte do princípio de que o documentário é, cada vez mais, essencialmente um filme sobre a relação entre quem observa e quem é observado, no qual o diretor em vez de julgar seu personagem procura compreendê-lo. É um cinema baseado

na interação pessoal, mesmo que ela usualmente seja fugidia. Esse é um cinema fundamentado no compromisso ético de que o filme não prejudicará quem é filmado, o diretor sendo fiador desse compromisso porque, em última análise, é ele quem detém o poder.

*

Cineastas como Jarecki recriam livremente eventos factuais através de encenações. Em *A maldição*, a natureza ilusória do cinema é realçada através de cenas filmadas, segundo Smerling, de uma maneira que as torna tão icônicas, tão metafóricas, que criam “um outro mundo”. “Não é para dizer”, ele prossegue, “ei, este é o mundo real”. Esse é um outro mundo. [...] Era para dizer ao público: ‘Isto não é verdadeiro. Isto é onde estamos na história’” (FRETTS, 2015).

Na década de 1970, Kieslowski realizara documentários parcialmente encenados e um inteiramente representado, seguindo a tradição que remonta aos primórdios do gênero. É o caso de *Zyciorys (Curriculum Vitae)*, de 1975, no qual o interrogatório de um operário pelo comitê disciplinar do Partido é todo encenado. Mas não há sinais de que tenha ocorrido a Kieslowski filmar lágrimas de glicerina em vez de verdadeiras, e continuar considerando que seus filmes eram documentários. Mesmo recorrendo a encenações, para ele havia um limite além do qual considerava não poder ir. Filmar ou não lágrimas de glicerina em um documentário persistiu para ele e outros cineastas como marco dessa fronteira.

Passadas quatro décadas, a área compartilhada pelo documentário e pela ficção se ampliou muito, sem nunca ter sido abolida a distinção entre o mundo imaginário e o real, cada qual com suas propriedades particulares.

Nesses termos, tornou-se imperativo maior cuidado ao lidar com as ambiguidades decorrentes de situações complexas. Quem encena admite, implicitamente, não estar aferrado à noção equivocada de que a imagem em movimento e o som são uma janela aberta para o mundo. Muito menos, vinculado ao ideal do século XIX de recriar a realidade. O que não tem sido conciliado a contento, porém, é a expansão do campo de possibilidades do documentário com o respeito devido aos personagens.

O paradoxo do documentarista, aqui delineado, resulta da necessidade de conjugar ilusão e realidade. De um lado, não suportamos a realidade e nos refugiamos em um mundo ilusório; de outro, buscamos formas de representar a realidade. A experiência demonstra, como acontece em uma das mais famosas peça de Eugene

O'Neill, *The Iceman Cometh*, que a ilusão costuma prevalecer. A realidade não se revela benéfica aos *pipe dreamers* (sonhadores de ópio).

*

Quem melhor encarnou entre nós o documentário baseado na interação que não camufla seu caráter ilusório foi Eduardo Coutinho, a quem dedicaremos algumas palavras finais, antes de comentar duas sequências de filmes dele a serem exibidas para encerrarmos.

Como o jovem René Clair, Coutinho procurou à sua maneira peculiar, no quartel final da vida, “devolver o cinema às suas origens, e para esse propósito, [eliminar] toda arte falsa que o está asfixiando”.

Se a interação como método vem nele desde *Cabra marcado para morrer* (1964-84), ela persiste e ganha maior relevo a partir de *Santo forte* (1999), à medida que seus filmes vão se tornando cada vez mais despojados. Trajetória na qual *Jogo de cena* (2007) é o grande marco ilusionista.

O progressivo despojamento se evidencia na câmera fixa, no confinamento espacial, e na ausência quase completa de cenografia e adereços.

A intensidade da interação sugere que o momento da gravação é um encontro amoroso, baseado na intensidade do olhar, na proximidade física e na escuta.

A primeira sequência é de *Edifício Máster* (2002), escolhida justamente por mostrar a capacidade de Coutinho contrariar seus próprios princípios.

Daniela, professora de inglês que mora sozinha com 3 gatos no Edifício Master, evita ostensivamente olhar Coutinho nos olhos durante os quase 5' da conversa. Mantendo-se de perfil, o máximo que ela se permite são algumas olhadas rápidas no início. Daniela diz ter “problemas de neurose e sociofobia”. Coutinho pergunta: “Por que que a gente conversa e você não olha pra mim?”. Ela continua de perfil, mas a partir dessa pergunta passa a olhar para ele de maneira menos fugidia e chega a sorrir. Diz ter falta de “autoconfiança para encará-lo sem talvez gaguejar ou piscar compulsivamente”. Olhando para Coutinho, admite que o medo a impede de ter o *tête-à-tête*, e vira o rosto. Ela fica na defensiva e recusa o que Coutinho mais quer, uma relação íntima, embora breve. No final, porém, um elo parece ter sido estabelecido entre eles e o encontro acaba sendo apaixonado. Depois de ler em voz alta, primeiro em inglês depois em português, seu poema *Opium dreams* (*Sonhos de ópio*), sempre de perfil, Daniela mostra uma pequena tela pintada por ela à qual deu o título *A floresta do meu desespero*.

Exemplar dos jogos de sedução organizados por Coutinho é *As canções* (2001), seu último filme lançado em vida, no qual predominam canções de amor. *As canções* começa, não por acaso, com uma série de inversões. Sônia canta versos de Vinícius de Moraes que estabelecem as condições para a mulher ser a amada, “aquela amada pelo amor predestinada / Sem a qual a vida é nada / Sem a qual se quer morrer”. São versos escritos da perspectiva masculina que Sônia gostaria de estar ouvindo, cantados por Luiz Carlos, mas é ela quem canta *Minha namorada* enquanto pensa em Luiz Carlos, olhando nos olhos de Coutinho. É para Coutinho que ela canta naquele momento, assim como fazem a maioria das demais personagens.

Referências bibliográficas

BURCH, N. *La lucarne de l'infini - Naissance du langage cinématographique*. France: Nathan, 1991.

ELIOT, T. S. *Four Quartets: Burnt Norton*. London: Faber and Faber, 1974, p. 14.

FELDMAN, N. "Robert Durst's confession is inadmissible". *Bloomberg view*, 16 mar. 2015. Disponível em <<http://www.bloombergview.com/articles/2015-03-16/robert-durst-s-confession-is-inadmissible>> . Acesso em: 26 mar. 2015.

FRETTS, B. "Director of Durst film says he's 'relieved' about arrest". *The New York Times*, 16 mar. 2015.

GOMES, P. E. S. "Uma situação colonial?". *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 19 nov. 1960. Republicado em GOMES, P. E. S., *Crítica de cinema no Suplemento Literário* - volume II. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilme, 1981, p. 286-291.

_____. "Cinema: trajetória no subdesenvolvimento". *Argumento*, São Paulo, nº 1, out. 1973. Republicado em GOMES, P. E. S. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Embrafilme, 1980.

KIESLOWSKI, K; STOK, D. *Kieslowski on Kieslowski*. London: Faber and Faber, 1993.

MAHLER, J. "Irresistible TV, but Durst film tests ethics too". *The New York Times*, 17 mar. 2015.

MARKER, C. "Lettre de Sibérie". *Commentaires*. Paris: Les Éditions du Seuil, 1961.

METZ, C. *Essais sur la signification au cinéma*. Paris: Éditions Klincksieck, 1968.

MICHELSON, A. "Dr. Crase and Mr. Clair". *October*, The MIT Press, v. 11, winter 1979, p. 30-53.

_____. (org.). *Kino-Eye the writings of Dziga Vertov*. Berkeley: University of California Press, 1984.

RISTOW, F. "De padre a palhaço em 50 anos". *O Globo*, Segundo Caderno, 9 mar. 2015, p. 1.

ROSSET, C. *O real e seu duplo - Ensaio sobre a ilusão*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2008, 2ª ed. revista.

SALLES, J. M. "Senhor dos anéis". *Piauí*, n. 87, dez. 2013.

ZACKS, J. *Flicker – Your Brain on Movies*. New York: Oxford University Press, 2015.

submetido em: 15 abr. 2015 | aprovado em: 15 maio 2015.